



TITLE:

文藝に於ける現實性の問題:(近代
ドイツ文藝史上のレアリズムに關
聯して)

AUTHOR(S):

梶野, あきら

CITATION:

梶野, あきら. 文藝に於ける現實性の問題:(近代ドイツ文藝史上のレア
リズムに關聯して). 独逸文學研究 1956, 5: 1-32

ISSUE DATE:

1956-12-10

URL:

<http://hdl.handle.net/2433/186258>

RIGHT:

文藝に於ける現實性の問題

(近代ドイツ文藝史上のリアリズムに關聯して)

梶野あきら

目次

はしがき

一、ドイツ文藝史上のリアリズムへ

1 詩的リアリズム

2 自然主義

3 新即物主義

4 批判的リアリズム

5 要約

6 社會主義リアリズム

7 結びと問題

二、文藝的現實性の意味と構造(試論)

1 反映理論

2 典型論

3 素材と文藝的現實

あとがき

は し が き

文藝に於ける現實性を採り上げる時に、直ちに思い浮かべられるのはレアリスムス（以下Rと略記する）という概念である。というのは兩者は一の相關概念であるからである。

R については (a) 流派または時代の様式としてのR

(b) 流派・時代に拘らず、作家個人の作風としてのR

現實性については (c) 素材そのものの（文藝以前の）現實性（レアリテート）

(d) 對象化された形象の現實性（ダイルクリヒカイト）

が考えられる。

此の(a)と(c)とが相關々係にあることは、實に文藝史の明らかにする所であり(第一節)、(b)と(d)とが相關概念であることは、創作的作用的側面と對象的側面として理解されるであろう(第二節)。

(a) 流派または時代の様式としてのRを決定する世界觀として實在論、經驗論、實證論、唯物論の方向にあるものがあげられる。

(b) 作風としてのRというのは、單に文藝が人間・自然を素材とする限り多少とも其の素材の實在性と關係をもつということではなく、藝術家の根柢にある世界觀によつて制約される創作態度のR、その素材を對象化する形象作用の態度としてのRをいう。(R的な創作活動としては具體的には形式よりも内容を、説明・解釋よりも描寫を、問題解決よりも問題提起を、完結よりも經過を、美化より曝露を重んじ、そして内容的には、空想や觀念よりも具體的事實を、神話より眞實を、詩より生活を、理由より原因を、論理より心理を重んずる方向にある。)

(c) 素材そのものの現實性(むしろ實在性)とは、多くは(主觀に獨立しているという意味で)客觀的な外界の存在、(現象や偶然的非本質的なものに對して)實體・必然的本質的なもの、(可能なものに對して)事實など、いわゆる外的現實を指している。此の他に屢々感性知覺に基づくことなしに直接體驗し得る内的現實——主觀の對象的側面、或は觀念・理念・精神の實體——が含まれる。

(d) 對象化された形象の現實性——素材として外的現實であらうと内的現實であらうと、それが藝術の對象となされた上で、即ち創作活動の中に採り上げられた上で、端的にいえば、作品の内部での形象として、生々としてはたらしをもっていること (Wirklich であること) を意味する。従つて素材としては實在的でないものでも——たとえば偶然的なものの非本質的なもの、可能なのであつても、或は理想像や單なる比喩・幻影であつても——文藝の内部では現實であり得ることをいう。

(註) 文藝の作風決定に當つて如何なる素材が採り上げられたかが大きい役割を演じたことに注意しよう。「形式」と「内容」との相即、相關々係が作風決定の契機であることから、作品の内容となるべき素材のえらばれ方が從來の文藝の歴史に於ては流派の差異を生み出す一つの契機と見られ、その選ばれた素材如何によつてそれぞれにふさわしい形成がなされると解せられ、そこに作風の差異が見出されたことに注意しよう。——もちろん原理的には作風が素材の選擇を決定する。いやむしろ素材と形象作用とを規整する原理が作風と稱はれるのであるにも拘らず。)

そこで小論ではドイツ文藝の十九世紀後半以後の歴史について、文藝に於ける現實性の取扱われ方、流派または時代様式としてのRの問題を究明し、續いて作風決定の契機とせられた創作の對象的側面たる現實性の問題を探り上げて見よう。

(紙幅の關係上、非現實主義の諸流派との對比によつてRを浮彫にすることも他日に譲り、作品例も省略する。以下特別の場合の外、「藝術」には言葉の藝術としての文藝を含む。)

一 ドイツ文藝史上のレアリスムス(R)

Rの要素は至る所に見られる。即ち作家個人の作風としてのR、R的な細部描寫はアンチRのものにさえも見られる。古代・中世はさておいて、近代に於ても同じくクラシクといつてもゲーテはシラーに比べては世界觀的にも文藝觀的にも作風的にもはるかにR的であつた。クライストは創作の手法としてはR的であつたけれど、其の世界觀・思想はむしろロマンチクといつた方がよいであらう。

ところが十九世紀の時代様式としてのRは是らとは現實に對する態度そのものの根柢から、世界觀的に異質のものとなつた。

本來ドイツ文藝に於てロマンチクとRとは明瞭な對立をなしたのではなく、後期ロマンチクの中に等しく胚胎したへ形而上學的觀念論的なものへからへ現實への衝動へ・へ日常性へへという精神的重點のずれとして、前者から後者が解放せられたものが、Rと稱ばれる。従つて一方ではR的なものとロマンチクなものとの結合・分離が繰返えされる所に十九世紀半の性格が認められると共に、他方では全く異質的な、自然科学的・唯物論的現實へ、更に瓊末な平均的日常性へという動向が次第に強くなつてゐる。(此の兩者の競合が今日までも及んでゐるのである)

(1)

十九世紀中葉のRを概観すると、世界觀的にはロマンチクの形而上學に代るに心理學的傾向を強くもち、理想的宇宙的なものよりも地上的日常的な目立たぬ小市民的な世界に眼を向け、是を多く素材とし、繊細な親しみのある描寫を以て内にフモールをたたえつゝ、現實を諦念し肯定し、何らの抗議もしないという性格をもつてゐる。ロマンチクの遺産としては擬古典主義クラシシズムの彫塑的形式美の固定性からの解放と若返えり、氣分・想像力・感情の文藝的意味に關する新しい意識を受繼いだが、ロマンチクのやたらな主觀主義や冒險的空想性を拒けた。クラシクに對してはむしろ自由な立場で是を模範とし其の思想的内容と形象作用とを素直に尊重したが、併しクラシクの有機的創造的理論的な解釋でなく、因果律的機械的數學的法則によつて、生の現實との獨自な對決を企てた。もはやゲーテやレンシングの時代とは異つた相貌を示す世界に對して、彼らとは別な態度を採り、別な方法論を求めざるを得なかつたからである。既成觀念に捉われずに現實を全貌のままに觀察すること、それが創作の前提である、——果してそれが可能であるか、又如何にして可能であるかという疑問を抱かずに、新興科學に頼つたのであつた。(このことがやがて資本主義の發展段階に應じて、精神的本質的な有機的統一的世界觀からの外面的現象的な無際限な細分化をひき起したので

ある)

O・ルードヴィヒは此の世紀中葉のRを詩的Rと稱んだ。

「詩的Rという概念は自然主義という概念と全く一致するものではない……我々の問題とする所は創造的想像によつて媒介される世界であつて普通の世界ではない。創造的想像が世界を再創造するのである。といつても所謂空想の世界、無關聯の世界ではなく、現實の世界に於てよりも關聯が明らかになる様な世界をつくるのである、……全體の……統一された世界を……。自然主義者には多様性が、理想主義者には統一が大切であるが、何れも一面的である。藝術的Rはそれらを藝術的中央で統一する」と自ら説明している。

是はケラー、シュティフターなどに見られる如く、郷土的家族的な範圍で、保守的倫理を以て、わずかに此の時代の外面化機械化の方向から、保守的ドイツ精神を護る役割を果したものである。併し詩的Rは明瞭な哲學的體系や統一的な世界觀で結ばれた流派ではなく、地域的にも分散して其の中心地を持たない。併し凡そ共通する所は、理論による分析・探求調査から出發するのではなく、いわば自由主義的で偏見のない成心のない立場から、純粹な描寫、素直な寫實主義を目指し、人生を其の深い根柢で肯定する立場を採る。即ち藝術的形象作用に於て人生を描寫するに値するものと見る——それが詩的ということであるという。まづとうなもの、堅實なものへの善意に充ちた優しい倫理的的人生觀が基調をなしている。(此の事は後の自然主義と明瞭な區別を示すことである)

^{アンゼンシュム}舊政體の崩壊とナポレオン時代の混沌の後に、即ち一八四八年の革命で震撼されたヘーゲルの歴史哲學に代つて厭世的なショーペンハウエル復興の時代に(ヘッペル、ブーグナー)世界を新しく把えんとして、事物とその諸關聯を卒直に觀察しつゝ、一方では非理性的なものへ、即ち新しい時代の「運命」への自己放棄的な諦念的な傾倒と現われとして、他方ではフォイエールバッハに影響されて、日常的現實への喜びの現われとして出て來たRである。

A・シュティフターのへ人生の總ての偉大なものは小さな目立たぬものの中に含まれている」といふ言葉、G・ケ

ラーのへ動中の靜のみが世界を保持し人をつくる。世界は内部では靜かである」という言葉、F・ヘッベルのヘシラ―は暴風を原動力として自分の世界に吹きこませる。私は暴風を私の呼吸からつくり出そうと思う」という言葉、是らが心理主義時代精神——私のいう心理主義Rの核心である。

一面、大規模な國家的政治的大事件の蔭にかくされた、小さな現實への深い關心の、即ち個人のほのかな而も豊かな詩情の表現である所に一つの長所が見られるが、他面、思想性の空虚又は混沌として、やがて十九世紀末以後の頽廢への萌芽を含んでいた。

という譯は、へ感情を交えず、先入見なしに卒直に、世界を觀察する」というのであるが、併し個人の背後には、其人の歴史のみでなく社會の歴史があり、民族の、更に廣く人類の歴史があつて、それを自覺すると否とに拘らず、個人の精神をも肉體をも制約している。作家の世界觀がそれらによつて制約せられ、同時に是らが彼の創作の立場を規定しているということが忘れられていたのである。

たとえば此の詩的Rの社會的基盤たる小市民的自由主義的世界觀は、絕對主義の時代に於ては進歩的であるが、變革の後に於ては保守的性格を持ち、自由と寛容との故に却つて誤つて頽廢と無氣力とを生み出し、或は沒理想となつたが爲に思想の空虚となり、而もそれを謙虛と取りちがえ、或は客觀的自然への傾倒の餘り、主觀主義の否定から遂には主體性の放棄に陥る。此の様に於て詩的Rにはやがて自然主義から新ロマン主義の頽廢への萌芽を含んでいたのであつた。

要するに、このRは單に感覺的外的現實だけでなく、內的現實に對しても、心理的瑣末的に「現實に忠實である」こと、換言すれば社會現象に對しては觀念論的社會學の立場を棄て切れず、いやむしろ無思想的、無抵抗的、無批判的で、從つて現象の底に秘む本質的なものを歴史的現實として捉えるのではなく、個人の心理に映じた印象の描寫に終始する如き作風であり、假に問題提起を行つても何ら是に對する解答乃至解決方法を示唆するのでなく（出來もしなか

つたが)むしろ藝術的象徴に高めて靜かな觀照に委ねるという風なもので、そこに小型のゲーテたるケラー、ヘッベル、小型のシラーたるルードヴィヒを生んだ理由があるわけである。

(註) ヘッベルのRとの結びつきは外面的で偶然的である。彼の作品の「歴史的」性格を示す筈の思いがけぬ戯曲の結末は、その固有のRから来るものではない、終末期の先驗的觀念論の思辨的理論に關聯するにすぎぬからである——というF・シュルツの言には傾聴すべきものがある。是はショーペンハウエルの影響の強さをいっているのである。

(2)

十九世紀末葉から二十世紀初頭にかけてのRの自然主義は、廣義では詩的Rの根本傾向を一層徹底したもので、詩的Rには尙クラシク・ロマンチックな詩情が残っていたが、是を全く一掃し、總ゆる形而上的要因を排除して末梢感覺的現實を無條件且完全に再現することを目指す——藝術作品と客觀的現實との合致——という要求、そのことによつて眞實性を獲得するという主張である。

ドイツではヘッベルの傾向の中に見ることができるところであるが、ヘッベルはイプセンの「幽霊」が一八八九年、自由劇場に上演せられた後に至つて漸く、ドイツのイプセンとして眞價が認められたのであつた。(幽霊は一八八六、アウグスブルクで初演、「ノラ」は一八八〇—併し大衆には理解されなかつた)

E・ゾラが實驗小説論を書いたのは一八八〇年。ゴンクール兄弟の思想、バルザック、フローベールのRの傳統をうけ、コント的實證主義者であつたゾラは、小説に科學的實驗の意義と課題を認めた。生理學者C・ベルナールの實驗的方法を文藝にも適用しようとする。——人間は自然因果律に服する故に、客觀的現實の極めて正確な觀察に基いて決定的な存在條件の完全な關聯を再構成することによつてのみ眞の形態と性格を創り得る、というのである。やがてゾラは造形藝術、特に、あらゆる因襲的觀念に捉われぬ自己の觀察を重視した畫家マネーの創作方法に範を求めた。それは「對象との合致」という印象主義的模寫説が、視覺の鋭さを要求するものであつたからである。

「自然と眞實」がスローガンであつた。(ここに眞實と現實とは同一視されていた)。

ただゾラに於ては、氣質・個性的表現・行爲の自律性、素材の自由な選擇が認められて居り、創造的天才という考え方すら其の中に認めることができる——事實彼の小説は、その逞しい空想によつて特徴づけられているといつても過言ではない。

M・G・コンラートも同様の意見を述べているへ徹底した現實主義者にとつて最高法則というべきものは、現實、即ち現實の印象を驅使し、書物の中の藝術的な人生の虚構とかいつたものを出来るだけ追出し、而もどんな技術によつても打克ち得ぬ非現實の最後の残渣を認めることである」と。ここにも現實の印象の中の藝術的自由の爲に後門が開かれていた。

(こういう點がA・ホルツの我慢できぬ所であつた。そしてまた其の徹底自然主義と異なる所である)

ともあれ藝術作品がへ氣質を通して見られた一片の自然(ゾラ)であるにしても、作家は以上に、あらゆる自然現象・人間の根源的な相關々係を見出さなければならぬ。此の根源的關聯、人間存在の基本條件を自然主義は環境(テーマの決定論的なミリュール説)と遺傳(メンデル——イブセン)に求めたのであつた。

かくて環境と遺傳とが人間の行爲の原因と考える場合には人間の自由な意志決定は殆んど全く排除せられる——此の様な機械論的唯物論が自然主義の成立條件をなしているのである。この様な見せかけの自然科学的要求が、ドイツの自然主義に持ちこまれたのである。

ところがゾラに並んで、ストリントベルク、イブセン、ドストイェフスキー、トルストイなど根本的に相異なる詩人達等しく自然主義作家として迎えられた。イブセンの社會批評的戯曲は遠き未來の幸福を求めるものの悲劇を描き、ドストイェフスキーはよりよき未來をあこがれる哀れな人々の現在の悲惨を深くえぐり出し、トルストイは文明世界の危険と悲惨から自然と神への復歸を説く——併し是らの人々に通ずる所は、遠慮なく人間の弱點・慘めさを曝露

し、容謝なく偽善のヴェールを剥ぎ取り、社會の因襲道德に反逆を企てる眞實さにあつた。そしてその眞實は精神的內容であるばかりでなく、具體的な表現形式にも見出された。

自然主義が自然科学的世界觀と技術とに依據して、單に「藝術の法則の強制」からの解放として受取られた間は、まだ藝術家の主觀の形成作用に活動の餘地が残されていた。

ところがA・ホルツの「藝術は再び自然たらんとする傾向をもつ」という主張から、^{グスタフ・クラナハ・ルミエール・モリス}「藝術は自然からXをひいたもの」(Xは言葉という手段のもつ必然的不十分さを示す)という公式をたてるに至つて、遂にゾラの定義から「氣質」を除去してしまつた。

嘗てゾラが「自然主義はテーマの選擇に依存しない。自然主義作家はサロンから繩のれんに至るまで全社會を觀察の領分にもつてゐる。」といつたのに對して、素材の取捨、配列の自由、重點主義などということは總べて餘計なこととなり、心理描寫などは全く棄てられ、想像力の活動の餘地はなく、微細瑣末な觀察による感覺的印象の羅列がそれに置き代えられた。その反面「下水の修辭學」(ゾラ)は從來餘り採り上げられなかつた領域で新生面を開拓することになつた。

イブセンの反抗氣分、ステイルナーの極端な個人主義、一面的に理解されたニーチェの超利己主義・虛無思想が混合し、表面では、新(似而非)クラシクの「偽りの美」へ對立して、「醜という眞實」への呼びかけとなり、虚偽の美で隠されていた醜惡面の曝露となり、特に性慾的な方面に矛先が向けられた。それは自然から自然本能へ、野蠻への回歸であつた。

(註) 此の様な自然本能への回歸は、合理主義の洗禮を受けたものである限り、單なる回歸ではなく、一應知性に照射された本能であり、むしろ偏頗な知性の過剩から來る野蠻へのあこがれであると思ふこともできよう。そう見ることが許されるならば、自然主義は案外ロマンチックな性格を具えていたといふことができるであらう。

併し深くは、社會的歷史的現實の要求するままに、新しい大衆なる勞働者群集と大都會への感情の切換え、主題の轉換を起した（詩的Rの農村的郷土色、小都會色と對照的である）。即ちプロレタリア大衆の背後に秘む社會民主主義と科學的唯物論の眞只中に於て、現實の力の前には、「單に人間的なもの」が如何に無力であるかが痛感せられ、其の動搖が露呈して来る。（初期のハウプトマン）

嘗ての樂天的な理想主義には見られなくなつていた人間と諸力との間の古い緊張が復活する。此の現實の諸力は巨大な歷史の齒車を廻轉させる「自然力」として、人間が発見し人間が作り成したものでありながら、人間の自由を奪い人間の主人として人間を奴隸化し始める。是を運命として受取るものとつては、宗教的無力感と呼び起すに足る。へ被造物としての人間という感情（H・ポングス）是が自然主義の根源感情である。此の感情は消極的には頽廢と結びつき、積極的には無政府主義的反逆を生み出す（今日に至るも尙消え去らぬ自然主義の殘渣である）。凡そ非歴史的なニーチーの宗教的且道德的背信と過激な個人主義に毒されたものの没落的傾向がそれである。更にヘッケル、ビュヒナーらの自然研究の見出した法則性を、そのまま人生にあてはめた、人生の機械的合法則性の承認——超越的なものもはや存在し得なくなつたと見るにも拘らず——自然法則の決定論的な世界觀が、一種の運命論を生み出したのである。それが「罪と無實」の彼方の不可避の「環境」としての「闇の力」である。

（註）科學は感情を疎外する、感情を殺す。それが科學の冷靜である。眞理の追求には科學的合理主義が要求される。併しそれは大きいヒューマニズムで支えられているのでなければならぬし、また支えられて來ている——原爆などという例外を除いて。自然主義が此の科學のもつ大きいヒューマニズムを見落して、表面的に科學的合理主義を持ちこんだ所に、藝術の様式としての限界を生じたと見ることが出来る。

H・コンラディのへ至る所ただ泥、微、汗、塵、糞の香を期待する他はないことに慣れて貰いたい」という言葉は單に厭世的な意味を持つのではない。クラシク・ロマンチク的自由人間という傳統の理想像の抹殺に他ならない。

自然科學への盲目的陶醉と其の通俗化、そこには歴史哲學がなく、社會發展の法則に就ての認識を欠いていた。やがて是はプロレタリアートに對するたゞ熱狂的空想的な救済者イデオロギー、無政府主義的な似而非革命的ロマンチクの叫びに終るものであった。

ルカーチの言葉を借りるなら、見せかけの客觀性と見せかけの科學性に基礎をもつ自然主義はモンタージュされた寫眞的模寫の無思想性の故に、「今、こゝに」という單なる個物にしがみつく、のである。

眼界が偶然と特殊に制限されては藝術の解體を招く他はない。人間が社會的存在であることを忘れ、平均的日常性に縛られている限り、社會性——歴史的社會的現實の形象化はできない。

かくて自然主義は文藝的頹廢としての新ロマヌスクへの胚芽を含んでいた——社會科學を欠いた偏頗な自然科學的Rとしての自然主義の必然的運命である。

是を別な面からいうと、感覺、特に視覺的印象を重んじたRは、客觀よりも主觀に重點が移る可能性を含んでいた。感覺的印象の個人差から相對主義に陥り、各個人が夫々の眞理性を主張するに至る時、自然科學的客觀性を強調した自然主義には思いがけない主觀主義が生れた。それが新ロマンスク或は象徵主義であつたというわけである。

(註) 此の象徵主義の象徵は、シュトリヒの指摘する様に、寓喩にすぎず、むしろ暗示主義であつて、ゲーテ・ディルタイ的な象徵という意味ではない。

(3)

第一次大戰のもたらした大量の貧困が外に向つて新しい決意を下したRとして新即物主義ノイエザハリチヤイトの運動がある。造形美術(パールラハ、ココシユカ)に發する其の即物性は裝飾性を否定する。A・デープリンのへ人がほんとに正直であるなら、「今日もはや文藝は要らない、それはもう古くさくなつた、藝術は退屈だ、欲しいものは事實だ、事實なんだ」というだろう」という言葉は、總ての價值に對する懷疑であり、あらゆる幻像イムジヤンに對する不信の表明である。即物

性が「文藝そのものの意味」を棄てたことである。従つてここには何ら確固とした人生觀は見られない。何らの藝術的粉飾なしに氣味の悪い空虚の中での幽霊の様な日常世界に就ての作家的報告の外に道はない。そこには二つの方向があつた。

一つは、個人的なものにはつきり背を向けて感情や感覺や幻影の彼方に抽象の侵害を受けずに、價值を確保しようという全くの即物性として、イデオロギー的上部構造も、理想主義的過剰もなしに、甚だしく平凡な質朴な生活を苦勞してつくり上げる人間を設定する。そこに見出される所は、見落され勝な現實の内容と、臆病な人間性への控目な出發である。自然主義の後側に本質の世界を求めようとする。(初期のゼーガース)

他方、幻影なしという態度が分解的な似而非即物性を生み出す。世界が和解すべからざる無數のアンチノミーに分裂した時、危機を樂しむ敗北主義が生じる。残された最後のもの「自我の統一」が犠牲にされる。絶望、厭世、死、野蠻と淫猥——個人主義の最後の惡の露出に陥る。自然主義の末裔であることの證左である。

(註) 魔術的と稱はれる名前だけのRに就ては省略する。

(4)

市民社會の此の様な没落過程に對して、尙個人主義的世界觀に止つて居り、等しく厭世的諦觀的、従つて孤獨で消極的ではあるけれども、市民社會に對する不満と訴えをパトスとして、個人の肉體的及び精神的病氣のみでなく、社會の病弊を曝露する傾向をもつものとして出現したRが、批判的Rと名づけられる。(初期のマン兄弟)

そこには鬭争・克服すべき社會惡が描かれる。即ち社會との矛盾の中に成立した所に其の批判的性格が見出されるが、他方、個人主義的ユートピアに没入する危險も含んでいる。何れにしても主觀的・個人主義的世界觀に基き、心理描寫を行動によつて示す所に寫實的性格を示しつつ、厭世的で未來への展望を持たず、イロニーの形で不平不満を吐き出すに止まる所に其の限界がある。

以上を一層要約すると、

(5)

(1) 日常的な狭い世界の個人の小さな善意と健氣さとを基盤とし、是を心理學的に説明し、見えるままに寫すというR、即ち詩的R

(2) 自然科学的な自然、ありのままの現實を直ちに眞實として捉えんとするRとして、やはり無理想的であるが、殘存する因襲には反抗的な自然主義

(3) 等しく個人主義の基盤に立ち、感覺的現實の追究から、

(4) 其の即物性の故に生じる消極的厭世的な、分裂的な新即物主義

(4) … (4) その即物性の故に、社會の病弊への關心を一步進める批判的R

是らを通じる特徴は凡そ世界觀的には個人主義的で何れも確實な歴史哲學を持たず、更に形而上學的・理想主義的・宗教的な要素が全くないか、あつても甚だ稀薄である所に見られる。換言すれば、自然科学的方法に終始し、せいぜい社會學に依據する程度で、辨證法的歴史哲學による社會發展の法則を知らぬ——従つて現象、偶然且特殊な現象に捉われて、其の奥に、或は底に本質的な歴史の流を見ることができぬ。そこに見られた現實は、唯感覺の表面に浮ぶ主觀的現實にすぎず、遂に歴史的社會的現實として捉えられなかつたのである。

たゞ批判的Rに於ては尙不十分ではあつても歴史的社會的現實への考察が始められているという意味で、次の社會主義Rへの過渡を準備するものと見ることができよう。

(6)

東獨に於ては現代の政治的社會的條件の故に從來のRとは質的に異つたRが主流をなしている。是は從來の個人主義的傾向に對して社會主義的傾向の故に社會主義Rと稱ばれる。從來のものが心理學的乃至自然科学的であつたのに

對して、唯物辨證法的社會科學に立脚するという意味で、社會科學的Rと稱ぶことも許されるであらう。それは世界把握の方法論的特質によつて、區分することによつて、それに基礎をもつ文藝觀——作風を明らかにするのに一層適切であるからである。(以下SRの略語を用いる)

SRの一般的原理としては四つのものがあげられる。

1 プロレタリアートの一般的活動から離れた個人の仕事でなく、社會生活の中で政治的指導の役割を果すという意味で黨派のこと。

2 國際主義と結びつく愛國心。

(此の二つは社會主義的政治傾向性の問題)

3 民衆の生活、生活感情及び社會主義と結合して、民衆の利益に奉仕するという意味での民衆性。

(勿論政治的であるが、同時に文藝成立の基盤としての民衆との連がりの問題)

4 歴史的社會的眞實を靜止的でなく、其の革命的發展生成の中に描寫表現すること。

(ここにこのRの新しい意味が見られる。勿論1-4は單獨に切離し得ぬものであるが)

さて此の様な原理から生じるSRの方法は、

a 人生を眞實ワイルヘイムザットのままに、(即ち生命のない單なる知識としてではなく、單なる客觀的現實としてでなく)革命的發展の中の現實として表現すること。

b 現實生活を踏みまえ、空想的ロマンチクを破摧し、革命的ロマンチクであること。

という文藝の様式的な方法論と、是に加うるにその政治的要請として、傾向的であること、勤勞者の社會主義教育、という任務が結びつく。

いうまでもなく社會科學的ということは單に政治傾向性の問題だけにあるのではなく、此の様に様式としてのRをも

強く規定している。そこで様式としてのRの問題は、此の現實が眞實であり、動的に革命的發展の中の現實として採り上げられることと、革命的ロマンチックということである。

簡單にいうと、ここにいる現實とは歴史的社會的現實の意味であつて、「藝術が是を歴史的發展の中に於て捉え、藝術的形象という形で表現する、」ということが即ちSRなのである。

いうまでもなく單なる感性的な人生の事實は素材的契機にすぎない。ルカーチは、歴史的社會的存在との對決、即ちへ世界觀を思想的に表現する能力と、現實の事實を文藝的に形象化する能力とによつて、文藝的眞實に高められることが大切である」と説明する。ここに眞實といわれるものは、單なる客觀的現實の斷片ではなく、藝術的眞實といふことの中には、唯物史觀に基づく未來への展望を含んでいる、即ち未來の理想としての社會主義的理念の内容との結合、（平均日常性に局限されぬという意味で從來のRの框をのり越えて）ゴリキーのいわゆる「第三の現實」としての未來を夢みる革命的ロマンチックの契機を含んでいる。

（註）革命的とは唯物史觀に基づくことの必然的歸結であり、ロマンチックとは唯物史觀が未來への豫料を目標とした、前向きの歴史觀であることを指している。）

眞實、即ち唯物史觀に基づき社會科學的に捉えられた歴史的社會的現實、という理解の中には、もはや個々の偶然的な特殊な現實の斷片ではなく、

へ塵芥の中にある鏡の小さな破片は、町の生活の斷片、粉碎された魂の破片を映すのみで、世界の大きい生活を映し得ぬ（ルカーチのゼーガースへの回答）故に、

へ現實の新しい斷片を完全に意識するR（ゼーガース）を越えて、必然的な本質的なものとしての歴史的社會的全體への結びつきが全面的に把握されることを要求しているのである。「それが具體的感性的表現という形で具象化することによつて文藝的眞實に到達する」という。

この様にSRに於ける現實性は、歴史的社會的現實に於て理解せられている。

ここにルカーチによれば、「典型的なるもの」が個性と時代の社會的問題との結びつきを明らかにし、へ時代の問題を、個人の命がけの問題として體驗するという風に描寫表現するゝことによつて成立する。ところが、此の様な「典型的なもの」の成立には、へ社會的現實の奥に秘む關聯、歴史的合法則性の思想的發見という抽象作用と、是を藝術的に形象化することによる抽象の止揚とが必要である。此の兩者によつて形象を媒介とした新しい直接性が生れる。即ち本質と現象との藝術的統一が生れるゝと説明される。後に觸れる様に、此の創作活動は、思想的發見と藝術的形象化という二つの繼起的、若くは二段階的はたらきと理解すべきではない。「本質的なものの藝術的形象化」ということが、即ち「藝術に於ける思想的發見」ということの具體的な仕方なのであるからである。

イリア・エレンブルクがへ小説の傾向性とは情熱のことであつて、高い理想に感激した作家は社會發展の道を理解する。體驗は作品の母胎である。總ての人は自己の體驗を基にして他人の經驗をうけ入れる。作家は人生の悲喜劇の觀客ではなく、其の共演者である。作家は常に自分が理解できる思想や感情の持主を描くので、是を除いて文藝はない。作家の觀察力とは「共に體驗すること」である。小説の主人公は、生活を把握しそれに意味を與えることができる藝術家の生んだ、架空の、だが現實の人物なのであるゝという様な言葉を發表している。（是はデイルタイの考えと——恐らく偶然——一致するものであることに注意しよう。）SRの作家の此の様な文藝觀は、既に藝術反映理論を踏み出している。それは作家が客觀的現實を單に寫すのでなく、「作家の現實との對決という體驗の生みだす——表現する——ものが藝術的現實である」という創作活動の構造を明らかにしているからである。

(7)

以上十九世紀中葉から現代に至る主要なRを概觀したのであるが、本來Rは根源的には、創作の對象的側面としての現實性に對する、作用的側面としての「作風の原理」を意味するのであるのにも拘らず、文藝史に於ては、實はむ

しろ藝術以前の場に於ける、更に創作の根柢にある世界に於ける、形而下のものの尊重と、其の優位に却つて様式決定の契機が見られたのであつた。

換言すると、等しくRの名を以て稱べながら、詩的、自然主義的、即物的、批判的、社會主義的、という風に分けられるのは、それぞれの世界觀によつて規定されて、それらが文藝的現實性として採り上げるものの素材が、心理的印象、感性的知覺、或は社會的歴史的現實であるということである。

Rは創作の作用的側面の特性即ち作風のひとつと見るべきであるのに、對象的側面としての「現實」の理解・解釋の仕方、即ち「何を現實と考えるか」ということが、從來の文藝史上のRの區別をしていた。様式區分が、むしろ藝術以前の世界觀の類型と素材によつてなされていたという結論が導き出された。

繰返えしいうと、文藝史上それぞれのRの特性は、それが根柢または背景とする世界觀とその創作の對象の素材とによつて把えられている。而もかういふ仕方が様式を決定するものと考えられていたといふ事實が認められたことである。(カント・シラーの形式美學に對するヘーゲルの内容美學が、ここに一つの正しく理解されていない惡影響を見出している)

心理的印象も、社會批判の態度も、世界觀も、歴史的現實も、決して文藝的現實ではなく、その廣義での素材にすぎない。といふことは、是らの素材が文藝創作の立場から言葉によつて表現せられて始めて「文藝的對象性」を得る、即ち「文藝的現實」となるのであるからである。へ事實は未だ全き眞實でなく、藝術の眞實が融け出る素材にすぎぬ(ゴッリキー)からである。

そこでこの様な文藝的現實性の意味・構造が問われなければならない。

(註) 藝術・文藝の様式シュタイル的な試みは、

だが、△それらに於て様式(作風)といふ概念が美學的藝術的に果して適切であつたか▽がもう一度反省されなければならぬ

文藝に於ける現實性の問題

のではないだろうか。いやそれよりも前に、様式（作風）を今尙、表面的形式の、技巧の手段や材料の「模様がえ」の類型程度にしか解しないものが皆無とはいへぬのではないかを反省しなければならぬ。それが必要でないなら、どうして先づ正しく理解された様式史としての眞の文藝の歴史が書かれないのだろうか。單なる作品・作家の陳列と解説でなく、思想史でも文化史でも社會史でも政治史でもなく、是らとの相關々係を見失うことなくして而も文藝の歴史である爲には、單に文藝以前の素材や、精神・思想的背景などだけによるのでなく、また他の藝術部門からの借物によるのでなく、「總ゆる歴史社會的なものの藝術的典型的凝縮としての作風（様式）」の構造から出發しなければならぬし、文藝史の時期区分はこの様な作風（様式）の變遷によるのでなければならぬ。またこれは、單に素材やテーマや外面的形式や技巧などの偶然的類似性による安易な比較文學史でなく、國際的視野よりする民族的な文藝の歴史が書かれる爲の前提であらう。

二 文藝的現實性の意味と構造（試論）

(1)

先ずSRに於ける歴史的社會的現實の藝術的な捉え方、即ち藝術創作に於ける作用的側面の構造について、考察して見よう。

唯物論美學に於ては是をいわゆる反映理論によつて説明している。而も多くの理論家は遺憾ながら是を十分明確に解明していない。それは認識論の發生的説明なる反映理論（模寫說）をそのまま藝術創作にまで及ぼすという非辨證法的な態度を固守しているからに他ならない。敢えてこの様にする理由は――

△認識は客觀的物質的存在の意識に於ける反映像である△という認識論から出發して、藝術に於ける現實の把握をも是と類推的に理解して△藝術は世界認識の一形式である△という命題から△藝術的認識は本質に於て科學的認識と同一であり、唯その表現の形式が、後者に於て概念的であるに對して、藝術的形象を以てする點で異なる△、要するに△藝術は世界の反映像である△というのが、唯物論美學の骨格である。

ところが藝術的「認識」に於ける反映は、科學的認識の反映と、結果論的に推論して、本質的に同じであるとしても、藝術的創作活動は、人間精神の創造作用、即ち單なる反映ではなくして「創造的表現」であることを含むことを否定できない。認識論の反映理論は藝術創作の理論に於て徹底できない。自然主義の理論と一線を劃する爲に、藝術の反映が「單なる寫真的コピーであつてはならぬ」という爲には、藝術創作に於ける反映・模寫に創造的表現作用を含むことを認めざるを得ない。即ち、藝術に於ける客觀的現實の意識化が單なる受動的觀察ではなくへ藝術創作に於ける反映像の創造は、實在的現實の新しい事實の創造であるゝとか、へ現象の本質の創造的反映へ藝術の中の現實の創造的再現などという、單なる科學的認識論の「反映」以上のはたらきを認めざるを得なくなる。

ルカーチはこの様な「反映理論の誤解」を「藝術的主觀の積極的活動性」の過少評價によるものと考える。即ち藝術的主觀の創造作用とは無から何か新しいものを創り出すことでなく、矛盾に充ちた複雑な現象の中から本質を曝き出すこと、誰にもわからずに隠されていた（客觀的には存在する）本質を發見すること、従つて社會發展の自覺が作品の中に收められていることであり、是がその積極的活動性である、と考へている。——併し是は藝術的創造を「無からの創造」の如く考へる神話的神秘的解釋に對する反駁ではあり得ても、認識論的「反映」の辯護にはならない。むしろ「創造」ということの強調である。

換言するとへ藝術創作が「反映」であるゝということからへ藝術（作品）が客觀的現實を反映するゝということが出てくるのではない。此の間に因果關係もなく推論も成立せぬ。へ藝術作品が客觀的現實を反映するゝとは完成した作品に於て、作家の意圖如何に拘らず、即ち世界觀的にRの立場を採らぬものに於てすら、歴史的社會的存在としての作家は歴史的社會的制約を受けざるを得ぬが故に、何らかの形で歴史的社會的現實を反映している、という意味である。（況んやSRの作家は、意圖を以て歴史的社會的現實を藝術的に表現する故に、それは當然作品に於て反映するのである）

是に對し、藝術創作が「反映」であるという時、認識論の反映と藝術に於ける對象把握——是を「認識」と稱ぶにしても、概念を媒介とする科學的認識とは本質的に異なる意味である筈である——の反映とが同じであるというならば、科學的認識作用が個人差を持たぬことを要せられると同様に、藝術的「認識」作用も個人差を持つてはならぬこととなり、其の結果として、作品の藝術家による差異、というものは主として其の表現形式の差異によるにすぎぬことになる——（是は藝術の形式主義的理解に他ならぬ。）従つて是を推し進めると、表現形式の藝術的手段を媒介とする創造を含んで、へ藝術とは創造的表現なり」と結論する他はない。やがてへ藝術は世界の反映像なり」という爲には、この「反映」は當然「創造的表現」を含み、意味するのでなければならぬ。

是はアリストテレスの模倣が創造的表現を意味すると理解されなければならず、また理解されているのと同様である。さもなくば、藝術の構造を内容と形式とに分析して、内容的には世界を反映し、形式的にはそれを藝術的に表現するという舊い形の二元論的な、「藝術的に扱われていない内容と非有機的に結びつけた形式的技巧主義の抽象的主観性」(ルカーチ)に陥ることになる。

更に藝術が現實の反映像であるという時、藝術の享受に於て現實の幻像イリュージョンが起るという心理學的な説明を生み出す(ネドシヴィン)。これはプラートン・シラーシュラー的な假象説イリュージョニスムの陥つたのと同様な弱點を示すことになる。というのは、(藝術的なもののあり方を假象と考える場合、そこに表現せられた所は、ただ、観るものに現實であるかの如き幻像を與えることになる。是と同様に)幻像を生ぜしめるという時、美的觀照の本質には幻惑トイユンクの契機が、また美的對象の本質には内容上「虚構せられたもの」という契機が必要となる。是はRとはいえない、甚しい觀念論である。

以上の様な觀念論または非辨證法的な素朴唯物論的な理解の殘渣が、屢々反映理論の藝術活動への淺薄な適用にはつきまとつてゐる。

次に、藝術に於ける「認識」と表現という區別の問題である。

ロシアに於て文藝理論の古典的存在とされるベリンスキーは「藝術は現實を形象に於て認識する」といつている。いわゆる「形象に於ける思惟」である。（認識・思惟という言葉に括弧をつけておく）

藝術に於ける「對象把握と其の表現」とは本來具體的には二つの事柄ではなく、藝術の對象把握即ち表現といふ一つのことである。是を繼起的な二段階に分けるのは、科學的認識から藝術創作を直接的に類推することに起因する抽象論にすぎぬ。一般的に藝術家は世界を（客觀的現實も主觀的現實も）藝術的形象に表現することによつて、具體的に把握するのである。勿論、たとえば思想家としての詩人ということもあるが、その時彼は思想家であつて詩人ではなく、彼が詩を、小説を、戯曲を書く時に始めて眞に詩人である。即ち、眞に考える時は概念に於て考える他はない——思想家である。眞に觀象する時は形象的に表現する、——此の時にのみ藝術家である。藝術家は形象に於て「考える」（概念で考えるのではない）、形象化というはたらきが、對象の藝術的把え方である。かくして藝術に於ては、表現即「認識」という風に定式化し得るであらう。

（註）科學、哲學に於ても嚴密にいつて、概念によつて明確に表現せられて始めて認識と名づけ得る。漠然と未だ言葉にならぬものは認識とはいえない。——是はクロイチエのみでなく、スターリンも指摘している所である——。尙これは藝術家が思想家であつてはならぬというのでなく、その逆に思想家として、いや人間として愈々偉大であることに矛盾することではない。

要するに藝術の「認識」即ち對象把握と表現は不可分である。従つて「藝術が表現に於てのみ一回的個性的形式をもつ」のではなく、その「認識」に於て既に一回的個性的なのである。科學的認識は幾度でも繰返えし得る（と要請せられる）に對し、藝術創作、表現即「認識」に於て同じことの繰返えしは通常不可能である。（可能であるとしてもそれは無意義であり、無價值である。）こういう事實からも科學的認識に於ける反映理論をそのまま直接藝術創作に當てはめ得ないことが證明せられるであらう。（ただし前に觸れた様に藝術作品に、時代・社會が反映するということとは別の問題なのである。）

(2)

さて、此の時代・社會という廣い世界の歴史的社會的現實の本質把握の仕方を、S Rの理論では普遍化・典型化と稱んでいる。これはエンゲルスの「Rとは、私見によれば、細部の眞實の他に、典型的な状況下に於ける典型的性格（をもつ人物）の忠實な再現を意味する」という言葉を出発點としている。

「普遍は個物の中のみ、個物を通して存在する。普遍は總て個物の本質である」（レーニン）即ち、個々の現實として受けとられるものの本質、（普遍）を捉える仕方が普遍化と稱ばれる。（抽象的普遍化ではない）。典型的なものとは、へ一定の社會層、階級、一定の社會性格に獨自の、本質的なもの、支配的なものゝであり、へ一定の時・所に於ける社會的現象の本質的な特殊性を表現するゝものであつて、かかる典型的なものの捉え方が典型化と稱ばれる。

ところで此の「典型的なもの」の性格、構造が明確に捉えられなければならない。ルカーチもレヴィヤキンも、平凡な常識的平均、または統計的平均としての類型と代表的本質的典型とを一應區別しようと努力し、或は典型をへ現象と本質との辨證法の藝術上獨特な解決」と見、或は典型的なるものをへ質的秩序」と見、典型を常識的平均やへ量的な統計的平均」と見ることに反對する。併し同時に、へ具體的な個人は單に個であるだけでなく、普遍であり、個の典型である。ゝ従つて、へ典型の問題は、量的にも質的にも解かれるべきである（レヴィヤキン）という。

（これは量的な類型と質的な典型とを混同している。）要するに類型と典型との關係が明確されることによつて、Rの現實性の構造が明らかにさるべきことである。

（註）現象と本質の問題はレーニンの「認識論」——經驗批判論——に於ける相對的眞理と絶對的眞理の考え方を殆んどそのままあてはめたものである）

科學に於ける「類型」と藝術に於ける典型とは同じではない。科學的認識に於ては分析的歸納的に類型が採り出さ

れ、藝術創作に於ては綜合的直觀的に典型が構成せられ、而も個體として表現せられる。——（哲學に於ても典型は直觀的に捉えられる）——此の二つの異つた事實は混同せられてはならない。この兩者を明確に區別しなかつたり、類型として捉えながら、典型としての性格を認めようとする所（ゴッリキーなど）に曖昧さが生じる。

（註）藝術家の精神の「形象に於ける思考」は直觀的と名づけて差支えないであらう。個々の現象の「普遍化」に於ける本質の把握も、藝術家に於ては、同様に直觀的である。

此の「典型」の「典型的なもの」という概念は、唯物論美學に對立的なディルタイに於ても重要な意味をもっている。SRの理論で、藝術形象の現實性がこの「典型的なもの」に支えられていると理解せられる一方、ディルタイでは藝術は現實の象徴であるといわれる、——此の何れをも明らかにする鍵はこの「典型」の意味・構造にある。

私見によれば、典型は

1 多數の個體に於ける共通性を分析抽象歸納して觀念的に構成された抽象概念たる類型とは異つて、具體的、歴史的な特殊と、法則的、永久的な普遍との統一としての個體であり、個性的であるが故に却つて普遍的であるもの、單に、「今ここに」という偶然的個別性でなく、歴史的社會的具體性を必然として擔う本質的な、眞に具體的現實的な藝術的體驗である。

2 類型が分類學的範疇であるに對し、典型は美學的藝術的範疇である。

3 類型に於て一と他との區別が觀念的で、具體的には種々な混合體が相互の區別を困難にする場合が少くないのに對し、典型に於て一と他は明らかに區別せられつゝ、全體としての普遍に於て聯關している。

4 類型化とは具體的に連續的なものを觀念的に非連續化することであり、典型化とは觀念的作用ではあり得ぬ藝術的表現作用であつて、典型は相互に非連續でありながら、根柢に於て連續している。

5 觀念である類型は^{アソブリー}寓喩としてののみ表現せられるに對し、具體的形象的である典型の表現は^{ジネボイル}象徵と名づけられる。(勿論象徵主義の象徵——實は寓喩、暗示とは全然意味を異にする)

6 類型を取扱う藝術はマニエーア(マンネリズム)に陥り、典型を取扱う藝術のみが^{ジュティン}作風を生み出す。

この様に考へてこそ、典型的なものは、總ての經驗を越えながら、而もそれによつて現實の經驗がよりよく理解せられる本質的なもの、藝術的創作の生み出す美的構成として、全體と關聯し、意味として構成せられ、現實を象徵するものであるというディルタイ的な理解も眞に正しく把えられるであらう。

この様に理解してこそ、總ての偉大な詩人藝術家は、典型・作風を生み出したといえるのであり、また文藝が典型的なるものに支えられて文藝的現實性を得、SRの文藝作品が歴史的社會的現實を、更に「眞實」を反映していると主張し得るのである。

是は決して典型の理想化ではなく、觀念化ではなく、ゲーテ、エンゲルス、ペリンスキー、ゴーリキーなどの典型論を徹底させたものとして是らと本質的に一致し得るものであり、またこの様に理解してこそ近代美學の批判に對し耐え得るものとなるであらう。

(註) ディルタイは、△典型とは特殊に於て普遍を現わすもの√或は△體驗がまとめられる最も單純な仕方√△藝術的創作は典型を生み出す√△文藝に於ては總てが典型的である√といひ、また是とは直接關係なく△總ての文藝は象徴的である√といつてゐる。此の象徴には典型的という性格は認められていない。是らが統一的に考へられたならば、即ち文藝・藝術が「典型的象徴」と理解せられたならば、部分と全體との諒解の循環というアポリアが、藝術に關する限り解き得るものとなつたでもあらう。是が結びつかなかつたのは、彼に尙、典型と類典との區別が十分明瞭になされなかつたからではないであらうか。

尙、循環論の解決というものは、藝術に於て部分を全體の典型的象徴と考へ得るならば、部分に全體が代表せられていることになり、部分から出發して循環を生じることなしに全體を諒解しうることを指す。

次に採りあげることは、「素材が現實的であること」と、「藝術作品の形象が現實性をもつこと」とは直接的に同一ではない、という事である。

たとえば演劇に於ける俳優の扮する人物は戯曲に於ける人物の言語對象性の感覺的、精神的形象化であつて、或實在する人の寫眞的模寫ではない。(或俳優と其の役割とをとり違えるのは餘りに素朴である。)童話や動物寓話の多くは素材として、日常生活的には非現實フィクションでありながら、文藝の世界ではその形象は現實性ヴァイタル・リアリティを持つてゐる。(其の他寫眞よりも諷刺漫畫に鋭い現實性を觀ることは稀でない。また、細部の酷似にも拘らず、全體としてモデルの人物とは異質のものを感ぜさせる肖像畫とその逆の場合など。)

文藝の世界に生きてゐる人物は、勿論客觀的に存在するのでなく、日常の世界からいへば架空の人物にすぎず、繪畫の中の人物の様に色や形として描かれようもなく、彫塑に於ける人物の様な空間的立體性も持たぬ。それにも拘らず、笑い怒り悲しみ喜び、行動し、呼吸し、感覺し、生きてゐる。負傷すれば血を流し、夢も見、死にもする。要するに文藝の世界に於ける現實性をもつてゐる。

是は、文藝の様式にかかわらず第一次的原初的現實性とも名づくべきものである。此の様な單に抽象的に「生きてゐる」人間であるだけでなく、更に具體的である爲には、其の人物が個性をもち、特殊な一定の狀況下におかれて、其の特異性を發揮しなければならぬ。是は第二次の特殊的・個性的現實性である。眞に具體的である爲には、此の個性と狀況とが、歴史的社會的制約下にあるということから、上述の様な「典型的なもの」に高められ、「典型的象徴」として描かれなければならぬ。第三次の普遍的・個的現實性である。

世界觀についていうならば、世界觀がRでない場合にも、右の第一次的現實性をもち得る。ロマンチクの系列にあるものに見られる所である。心理主義的乃至自然科學的Rに於ても第二次的現實性に達し得る。批判的Rはいふまでもなく、SRでない古典的藝術家に於ても、シュークスピア、ゲーテ、バルザック、トルストイなど、屢、第三次的

現實性に到達している（SRでない故に革命的ではなく、勿論唯物史觀的ではない）。それは何故であらうか。

藝術家の（素材的契機としての）世界の把握、即ちそれとの對決の仕方は、其の世界觀と其の藝術觀とによつて二重の制約を受ける。

藝術觀（作風）も（宗教觀や倫理觀……と同様に）世界觀によつて制約せられる。併し一義的に規定せられるのではなく従つてそれらは必ずしも一致するとは限らない（そこに種々の作風が主れる理由がある）。やがて世界觀がR的でない場合にも、R的な藝術觀に制約せられ、作品の形象、細部描寫がR的であり得るのである。

併し、更に根源的には、藝術が本來眞に藝術である爲には、R的であり、またR的でなければならぬ故に、世界觀がRでない場合にも、（藝術觀・作風の如何に關せず、）素材との對決の仕方はそれに背いてR的であることを主張するからである。——是は何を意味するか——

（註）^{デザイン}存在とは根源的に作用である。總てはたらしのない存在はあり得ぬ。存在するとは何らかのはたらしを持つてゐることである。^{ヴァイタル・リアリティ}現實とは根源的に作用をもつことで、だからこそ、それが實在と認められるのである。

自然、或は客觀的世界が人間及び人間の意識とは無關係に獨立して實在するにしても、（それを客觀的と觀ること、即ち主觀に對立するものと觀ること、やがて、認識そのことは人間の意識に關係づけることであるが、更に）藝術は人間との關係に於てのみ現實に存在する。「人間によつて、人間に關係のある世界を素材とし、または世界を人間と關係させてそれを素材として、創られ、人間によつて觀象せられて始めて現實に存在する」ものであるからである。ここに既に客觀的實在と藝術的現實的存在との意味が異なることが明らかである。（見られぬ繪畫、讀まれぬ小説、演奏されて聞かれぬ音樂は、藝術的に作用しないのであるから、藝術的には存在しない。客觀的物理的に實在するにしても。）藝術的「實在」^{リアリティ}とは藝術的に作用することであり、藝術的現實性とは藝術的な作用的現實性と名づくべきことである。

藝術作品内の形象はかかる藝術的現實性を持ち、藝術的現實としてはたらく。其の場が藝術の世界である。文藝の世界というのは言葉を媒介としてこの様な藝術的現實性の成立する場であり、文藝の作用の場であり、文藝の「實在界」である。廣くいつて文藝の藝術體驗の世界である。

藝術が本來R的である、ということは、藝術の根源的構造から来る内面的法則である。というのは——藝術家が對象化する素材は廣義の人生、自然、または世界であるが、「此の世界との對決によつて藝術が生れる、此の對決の結果が作品である、」と觀る時、上述の如く素材としての世界の現實性も根源的には作用であり、藝術的存在即ち「形象」の根源的な意味は藝術的な作用であるが故に、素材の作用的現實性^{ワッペンライメント}が、其の藝術形象に於ける作用的現實性に連續する、と考えることができる。——ところが素材と其の藝術形象とは對象的には連續しない。前者は客觀的存在としての世界の對象的現實性、即ち實在性、をもつたが、後者即ちその藝術形象は藝術的「實在」即ち藝術的現實としての存在であり、藝術體驗に於ける存在である。それは、換言すれば、前者が、對決に於て止揚せられ捨象せられ、再び世界の方向へ投げ歸えされた「藝術的形象としての對象的現實性」をもつにすぎぬからである。兩者は對象的には非連續であるが、より根源的に作用的に連續する。素材の作用的現實性が對決を通して形象の作用的現實性に連續する。かく總ての藝術は作風以前の根源的構造に於て現實（作用）的であり、其の意味でR的であるという意味である。

私は是を藝術の根源的Rと名づけよう。此の根源的Rが、所謂藝術的眞（實）の根源である。ということは、藝術とは世界に於ける常に新たなる作用面の發見であり、その構成であるからである。（之に對して日常的とは、最初は發見であつたものの因習的な保存に止まることである）——從つて藝術はまた必然的に保守的であり得ず、革新的であることが其の根源的性格なのである。

日常的に非合理、或は不合理であるものが藝術的には合理的現實（作用）であり得るということ、（またその逆の場合、）も「對象面に於ける非連續性」によつて説明せられ得ると共に、藝術の世界の内部に於ても、人生に於ける

諸價値の妥當性が要求せられることも、「作用面の連續性」として理解せられ得ることである。

(註) 上述の通り人生の眞實がそのまま藝術の現實ではなく、直接の同一性は主張し得ないが、而も藝術の現實は人生の現實に深い關聯をもつてゐる。換言すれば、兩者の關係は連續面と非連續面をもつ。大きく考えれば藝術も人生の一部にすぎないが、而もそこには典型的象徴の關係を觀ることができると同時に藝術が人生との一つの對決の仕方である以上、その限りに於て此の一種の矛盾的對立の構造が把握されなければならない。是を單に對象面からのみ探り上げる限り、(存在論的にせよ、心理學的にせよ、形而上學的にせよ、認識論的にせよ) 次元的に異なるものの抽象的な同一説か、模倣説か、假象説か、神祕的創造説が、其の他の折衷論に陷る他はない。即ち小論が創作活動の作用面の理解から出發する所以である。

従つて此の根源的Rは作風としてのRとは直接關係をもつことではなく、作風以前の、藝術の構造的な性格である。従つて客觀的世界・人生との正面からの對決を忌避若くは無視せんとするもの、(表現主義、超現實主義など)に於てすら、それが藝術である限り、此の對決を何らかの形で遂行せざるを得ない。即ち、此の藝術の內面的法則の外にあることはできない。此の法則の外にあるものは未だ藝術以前であるか、既に藝術以後であるという他はない。

(註) 童話的なもの、空想的なもの、神話的なもの、更に宗教的・神祕的なものと雖も、廣く人生・世界との對決である限り、此の法則の外にあるのではない。

ここで既に隨所に點出した藝術創作の作用的側面——創造作用の構造をまとめておこう。(小論の目的に必要なだけを圖式的に要約すると) 素材との對決の過程は體驗と名づけられる。此の對決を媒介するものは、詩人に於ては言葉であり、此の對決の結果が文藝作品である。文藝的に對決するとは文藝的に體驗することであり、文藝的に體驗することが即ち文藝的に表現することである。藝術家は表現することによつて、眞に藝術的に體驗するのであつて、かかる藝術的體驗以前の日常的經驗、或は思索的、哲學的、科學的、或は宗教的經驗は、總べて藝術以前のものとして其の素材にすぎない。(他種類(たとえば繪畫)の藝術的體驗も、其の藝術(たとえば文藝)にとつては、やはり素材に止まる。)ここに對決と體驗と表現とは不可分である。(是を前に藝術的「認識」即ち表現、と定式化した)

特に對決というのは、學的認識と區別した對象把握の仕方を示し、特に體驗というのは單なる經驗ではなく、表現と不可分である故であり、表現というのは單なる模倣や反映と區別する爲である。此の三者は併し三つの段階の繼起をいうのではなく、對決とは世界に對し、體驗とは自己に向い、表現とは再び世界にかえす、という三方向に應じた一つのはたらしき、創作の作用的側面を示すのである。（かくして對決——表現に於て藝術創作の一種の辨證法的綜合作用が理解せられよう）

此の様に文藝創作の構造を理解することによつて、從來（主として享受の側から考察して）體驗（經驗）一般と藝術的體驗との區別を見ない俗論や、或は體驗を内容、其の表現を形式、と機械的に分離する二元論的な考え方や、素材としての體驗（世界との非藝術的對決）とその藝術的表現という二段階説などを克服し得るのみでなく、文藝の現實性を一層具體的に把え得るであらう。

かくしてのみ文藝の體系的理論と歴史的考察との融合が可能となるであらう。

即ち既に考察した様に、「文藝的現實性」は、文藝以前の素材の現實性そのものではなく、根本的には是との對決を通じて、對決——體驗——表現が根源的にR的であることにに基づき、更に、藝術家の作風（藝術觀）によつて規定せられたものである。そこでR的な作風に於ける「文藝的現實性」は、作品全體の理念としても、構想、人物、形態、狀況、（それらの展開の細部に亘つても）總てが文藝の世界に於ける生命をもち、力動的緊張と有機的聯關の中に、生々として作用するエネルギーとして理解せられる。

端的にいえば、此の文藝的現實性によつて文藝作品は支えられ、存立しているのである。（はたらくもののみが眞に存在するのであり、存在する價值をもつのである故に）。

（註）神であらうと、惡魔であらうと、妖怪であらうと、いやどんな空想の產物といわれるものであらうと、生々としたはたらしきをもつとせられるものは、總て人間か動物かの何らかの特徴の一部を具えていないものはない。神が自己に肖つて人間を作つ

たのでなく、神の像をも人間は自己に似せてしか想像できなかった——人間の爲には「人間のそれぞれの民族の言葉」で語る神であり、惡魔も眼、耳、鼻、口、手足をもつという不自由な姿をして現われる——その方が恐しいからかも知れない。(二十世紀の惡魔は正に人間そのものの姿形をもつているのだから。)是らはそのはたらき、その存在を信じるものにとつてのみ、現實のものとして觀られる。そのはたらき、その存在を信じないものにとつては、奇怪滑稽と感じられ、或は何らかの寓喩と觀られ、或はRの立場からは非現實と受取られる。是らをともに藝術的な現實と受取るのは、Rの立場を棄てて、是らのはたらきを信じるロマンチクの立場に立つことによつてのみ可能である。そうでなければ、作風以前の根源的な意味に於ける現實性Vを作風のRと取り違える短見である。

是を更に創作の對象的側面から考えると、總ての藝術が世界との對決の結果としてある限り、根源的現實性——第一次的現實性をもつのであるが、更に一步進んで、Rの立場に立ち、併し尙個人主義の殻に閉ぢこもつた眼界の狭い小市民の、自己の周圍だけの感覺的に捉えられた印象や、心理分析的に擱んだ個人の情緒氣分、せいぜいの所小さな窓から覗う斷片的な社會觀察を素材とする時には、なるほど、狀況も人物もかなり明瞭な個性をもち、場合によるとむしろ其の個性の強さに惹かれる程であり、またその人格に於ても、教養、思想、判斷、行動に於ても、小社會と個人との範圍では善惡ともに人間的ではあるが、結局は「今ここに」という局限された特殊性にしばられた個性ではない限り、第二次的現實性に止まることになる。もしそれが更に、素材を歴史的社會的現實に求め、是を對決の對象とし、一層進んで此の現實の底にある本質的なものを典型として洞察する時、個性的でありながら、個性的であればある程普遍的である様な、即ち典型的な、眞に具體的な文藝的現實性(第三次)をもつことができるのである。

以上現代のRの焦點を形成するSRの文藝理論に於ける核心的問題の中の典型論と反映理論とに關する私の試論を要約したのであるが、更にSRの社會主義的である特性としての階級的傾向性と政治教育的目的論に就ても亦、エレンブルクの情熱説が「形象に就て考える」藝術家の創作の眞相を凡そ把えていると今は指摘するに止めて、詳論は別

な機會に譲ることにしたい。(唯だ一言、藝術性・「美的であること」と階級的倫理性とが同一であるという理論に對して、それならば何故特に「美的」又は藝術的という語を用いるのか、という素朴な疑問を提出しておきたい。それは倫理性と藝術性とはそのまま同一であるのでなく、倫理性のみならず政治性も社會性も或は宗教性も、總てが藝術の立場に於ては藝術的現實として成立するという考え方に基づく結果の疑問である)

あ　と　が　き

以上の様な考察によつて、文藝的現實は、歴史的世界の本質的なものを、典型的象徴として表現している場合には、一時的現象的偶然の特殊な日常世界に於ける所謂客觀的現實よりも一層根源的であり、必然的であり、普遍的であり、従つて永續的生命をもつ主張できるであらう。

プラートン以來、模倣說、神祕的創造性、假象說、或は、遊戲說などの觀方がある。それらは、日常的現實の立場、日常經驗の立場、存在論的形而上學や經驗論的認識論或は生哲學的心理學などの立場からの文藝觀であつて、それぞれの立場に於ける文藝の説明ではあつても、文藝以外の立場に立つ限り、總て一面的で、抽象的でしかなかつた。従つて文藝を個性的典型的象徴として具體的全面的に捉え得なかつた。

社會科學的文藝論が、多くの示唆に富むものであるのに、「藝術的」という概念を屢々用いながら、藝術性・文藝性に關して殆んど全く解明する所がないのは、是も亦文藝外的立場に立つことの歸結であり、やがて、學的認識論の「反映」を文藝創作に直接適用することによつて、藝術的認識と表現との二段階說に陥り、従つて形式主義美學や假象說のもつものと同様な抽象論に陥り、屢々典型と類型との混淆を招く——結局、文藝創作を創造活動に於て跡づけることに成功しない——其の様な結果になるのは論者の非辦證法的な考え方に歸因する。(ルカーチに於ても尙十分徹底的ではない)

之に對して前述のエレンブルクの作家の立場からの立論が、斷片的ではあるが、却つて文藝創作の祕密を、文藝の立場から理解していることは注目すべきであらう。

ここにS Rの「藝術性」についての脆弱な理論が、作品の内容上の辯證法的質的變化に應えて、優れた展開をなすであろうと期待させる根據を見出すことができるであらう。

最後に、詩的Rによつて狭小となり、自然主義によつて人生の裏面の曝露に向い、小市民からプロレタリアートへ、郷土から大都會へと進んだ素材圏が、S Rによつて一層廣大な社會へ量的に擴大せられたのであるが、是は單に主體の轉換というだけに止まらず、人類の世界觀的對立という全世界の問題へと人生の根柢から轉換を惹起し、偏狹・一面性から多角・多面性へと次第に質的變換を生ぜしめているという點に、文藝史上の劃期的な意義があることに注意したい。

殊に第二章に於て恐らく誤解のないことを保證し難い小論が、大方の叱正を得ることができ、また非常に壓縮要約したものであるけれども些かでも寄與する所があれば幸甚である。

本稿に當つて参照した主要文獻は、諸作品以外に

Walzel, Merker, Korff, Linden 諸家の獨逸文學史

Merker-Stammler: Reallexikon.

Dilthey, Ermaringer, Petsch, Croce, Nohl 諸家の諸論文

特にS Rに關しては Lukács の諸論文の他

A. Abusch: Literatur und Wirklichkeit (1952)

L. I. Timofejew: Fragen der Literatur (1953)

Beiträge zum sozialistischen Realismus (1953)

A. I. Rewjakin: Das Problem des Typischen in der schönen Literatur (1955)

尙、ソ聯の人々の言葉は獨譯された上記からの孫引きである。